

Am 26./27. November 2010 führten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Forschungsprojektes »Sänger als Schauspieler« einen Gestik-Workshop für Studierende der Hochschule der Künste Bern durch. Angesprochen waren Sängerinnen und Sänger sowie Schauspielerinnen und Schauspieler aus den Fachbereichen Musik und Oper/Theater sowie dem Master-Campus-Theater-CH.² Insgesamt sieben Studierende hatten sich auf die Ausschreibung hin gemeldet, mehrheitlich Sänger aus dem der НKB angegliederten Schweizer Opernstudio in Biel.

Ziel des Workshops war es, die im Rahmen des Forschungsprojektes anhand des Quellenstudiums gewonnenen Erkenntnisse auf ihre Praxistauglichkeit zu überprüfen und sie unmittelbar für die Lehre nutzbar zu machen.

Doch was geschieht, wenn moderne Sänger und Schauspieler sich eine mehr als 150 Jahre zurückliegende Gestensprache anzueignen versuchen? Eine Gestik, die mit einem Repertoire – dem französischen – verknüpft ist, das im heutigen Opernbetrieb eine nachgeordnete Rolle spielt. Was reizte die Studierenden, sich auf dieses Experiment einzulassen und welchen Nutzen zogen sie aus diesen Erfahrungen? Wo ließ sich Bekanntes mit Unbekanntem verknüpfen? Wo war mit Missverständnissen zu rechnen?

Beginnen wir mit der Bestandesaufnahme: Der Workshop startete am Freitagmorgen, 26. November 2010, – aus Rücksichtnahme auf die sängerische Disposition erst um 10.30 Uhr – mit einem Theorieblock zur musikwissenschaftlichen, kunsthistorischen und schauspieltheoretischen Einbettung des Themas.³ Der Freitagnachmittag und auch der ganze Samstag waren in erster Linie der praktischen Umsetzung des Gehörten und dem Erkunden der gestischen (Un-)Möglichkeiten gewidmet. Am Ende des Workshops wurden die Erfahrungen der beiden Tage ausführlich reflektiert. Die Veranstaltung fand im Kammermusiksaal der Hochschule der Künste Bern statt, welcher über einen variabel nutzbaren Zuschauerraum sowie eine kleine Bühne verfügt (Abbildung 1).

Trockenübungen für den Praxistest Was geschieht nun also, um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, wenn moderne Sänger und Schauspieler sich mit einer

- 1 Dieser Text basiert auf dem schriftlichen Protokoll des Workshops von Edith Keller.
- 2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im weiteren Verlauf auf die gleichzeitige Nennung der weiblichen und männlichen Form verzichtet. Es sind immer beide Geschlechter gemeint.
- 3 Für detaillierte Ausführungen zu den musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Fragestellungen sei auf die Beiträge von Laura Moeckli und Anette Schaffer im vorliegenden Band verwiesen. Einige Gedanken zur Schauspieltheorie werden im Folgenden kurz skizziert.

Gestensprache auseinanderzusetzen haben, die aus der Mottenkiste zu stammen scheint und die den heutigen Gepflogenheiten diametral entgegengesetzt ist? Anstelle der Sichtbarmachung eines Ausdrucks über den inneren Impuls führt die Arbeit mit den historischen Quellen über die äußere Form und ist einerseits als kodifizierte Geste unmittelbar für das Publikum lesbar, entfaltet – so die Hypothese – aber andererseits auch eine Wirkung nach Innen auf die emotionale Befindlichkeit des Darstellers. Ob sich eine solche «umgekehrte» Herangehensweise in der Praxis bewähren würde? – Dies sollte an den beiden Workshop-Tagen ergründet werden.

Rasch wurde deutlich, dass der Gegenstand des Workshops ohne entsprechende historische Verortung nicht nur abstrakt, sondern auch beliebig und somit ohne Relevanz für das künstlerische Schaffen der Studierenden bleiben würde. Zunächst galt es zu verstehen, wie sich gestische Konventionen mit ihrem ausgesprochen ephemeren Charakter ohne filmische und fotografische Zeugnisse überhaupt festhalten und verbreiten ließen.⁴ Dies geschah beispielsweise in Form von Gestiktraktaten und -katalogen: Als eines der frühesten Beispiele einer solchen Quelle (klammert man die antike Theater- und Rhetoriktradition aus)⁵ lässt sich das 1616 erschienene Werk *L'arte de' cenni* des Juristen und Literaten Giovanni Bonifacio bezeichnen.⁶ Im ersten Teil des umfangreichen Bandes beschreibt er minutiös die Vielfalt der mit dem menschlichen Körper abbildbaren Zeichen und Gebärden, im zweiten referiert er über deren konkreten Ver-

- 4 In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* spricht Gotthold Ephraim Lessing 1767 über die Vergänglichkeit einer Theateraufführung: »Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaften Eindruck auf jenen gemacht hat.« Gotthold Ephraim Lessing: *Dramaturgische Schriften*, München 1973, Bd. 4, S. 231–234, hier S. 234.
- 5 Aristoteles etwa spricht von der »Mimesis«, der nachahmenden Darstellung einer Handlung, als eine dem Menschen angeborene Neigung und als eine spezifische Leistung der Dichtung. Während er der rhetorischen Kompetenz große Bedeutung beimisst und den Einsatz von Gestik und Mimik eher als Ablenkung einstuft, befürwortet Cicero deren Kultivierung und maßvollen Einsatz und rät dem Redner gar, sich den Schauspieler zum Vorbild zu nehmen. In Quintilianus' Anleitung zur Ausbildung von Rednern, welche Parallelen zur späteren Schauspielausbildung aufweist, finden sich bereits ganz konkrete Vorschläge für den Einsatz bestimmter Gesten. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. und erl. von Arbogast Schmitt, Berlin 2011 (Werke in deutscher Übersetzung: Aristoteles, Bd. 5, Ed. 2), Kapitel 1–4; Marcus Tullius Cicero: *De oratore*, lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüsslein, Düsseldorf 2007 (Sammlung Tusculum); Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 2011. Vgl. ebenfalls die Einleitung in *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, hg. von Jens Roselt, Berlin 2005, S. 8–71.
- 6 Giovanni Bonifacio: *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio [...]*, Vicenza 1616, Faksimileausgabe [Bois-Colombes] 2009.



ABBILDUNG 1 Von der Theorie ... Gestik-Workshop für Studierende der Hochschule der Künste Bern, 26./27. November 2010 (© Stefan Saborowski)

wendungszweck als »universelle« Sprache. Rund dreißig Jahre später, 1644, und mit ähnlichem Ziel veröffentlicht der englische Arzt John Bulwer unter dem Titel *Chirologia, or, the Naturall Language of the Hand* eine der wohl ersten illustrierten Abhandlung zur Gestensprache.⁷ Sowohl Bulwer als auch Bonifacio rekurrieren bei ihren Ausführungen auf die römische Rhetoriktradition beziehungsweise die Autorität »klassischer« Autoren wie Vergil und Ovid, aber auch Dante und Petrarca. In der Tradition eines Cicero oder Quintilianus steht das 1657 postum erschienene *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* des 1585 in Genf geborenen Geistlichen Michel Le Faucheur. Dass diesem Traktat zumindest nachträglich auch eine gewisse Relevanz für das Schauspiel beigemessen wurde, zeigt sich im Untertitel der englischen Übersetzung aus dem Jahr 1727, die sich als nützlich auch »in the Senate or Theatre« anpreist.⁸ Ein Werk, das sich

⁷ John Bulwer: *Chirologia, or, the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discourging Gestures thereof. Whereunto is added, Chironomia, or, the Art of Manuall Rhetoricke [...]*, by J. B., Gent. Philochirosophus, London 1644, Faksimileausgabe Whitefish [2003].

⁸ Michel Le Faucheur: *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris 1657, ins Engl. übers. als *The Art of Speaking in Publick; or, an Essay on the Action for an Orator, As to his Pronunciation and Gesture. Useful in the Senate or Theatre, the Court, the Camp, as well as the Bar and Pulpit. The Second Edition Corrected. With an Introduction relating to the Famous Mr. Henley's present Oratory*, London 1727.

aufbauend auf der Rhetoriktradition nun auch ausdrücklich an den Schauspieler richtete und zusätzlich ein Kapitel über den »Acteur qui chante« enthielt, legte Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, 1707 mit seinem *Traité du recitatif* vor.⁹

Mit den Ideen zu einer Mimik (1785/86) des deutschen Musikästhetikers, Philosophen und Aufklärers Johann Jakob Engel, einer Publikation, die auch in Frankreich rege rezipiert wurde, und der Abhandlung *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery* (1806) von Gilbert Austin befinden wir uns schließlich inmitten des für den Workshop relevanten Zeitraums.¹⁰ Dass insbesondere Engels Ideen zu einer Mimik große internationale Ausstrahlung hatten, lässt sich daran ablesen, dass sie unter dem Titel *Idées sur le geste et l'action théâtrale* bereits 1788/89 in französischer sowie 1790 als *De kunst van nabootzing door gebaarden* in holländischer Übersetzung erschienen und zu Beginn des 19. Jahrhunderts des Weiteren ins Englische und Italienische übersetzt wurden. Auch der Autor selbst blickte in seinen Ausführungen, die er in 44 didaktische Briefe gliederte, über die Sprachgrenzen hinaus, zitierte er doch bereits im ersten Brief aus der Schrift *Le Comédien* (1747) von Pierre Rémond de Sainte-Albine und erwähnte später gleichfalls dessen Widersacher Francesco Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750).¹¹

Weniger der Schauspiel- als vielmehr der Rhetoriktradition verpflichtet ist Gilbert Austins *Chironomia*. Austin, der vielfach auf Engel Bezug nimmt und auch die eine oder andere Abbildung aus den Ideen zu einer Mimik entlehnt, entwickelte zusätzlich eine Notationsform, mit der sich ganze Bewegungsabläufe in Form von Buchstabenfolgen beschreiben lassen. Da sowohl Engel als auch Austin aufgrund der aussagekräftigen Abbildungen sprachunabhängig einen relativ schnellen Zugang zum historischen Gestenmaterial ermöglichen und die Werke von der historisch informierten Aufführungspraxis rege genutzt werden, entschied sich das Forschungsteam, trotz gewisser

9 Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest: *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant; avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris 1707, Chapitre VIII: »Du chant«, S. 193–232.

10 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, 2 Teile, Berlin 1785/86; Gilbert Austin: *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery*, London 1806.

11 Hauptstreitpunkt der beiden Autoren war die Frage, wie der Schauspieler auf der Bühne Emotionen freisetzt. Bei Riccoboni täuscht der »kalte« Darsteller Gefühle gleichsam vor, indem er sie intellektuell reproduziert, bei Sainte-Albines »heissem« Schauspieler entstehen die wahrhaft empfundenen Emotionen im Moment des Zeigens. Ob Engel Sainte-Albine und Riccoboni allerdings im französischen Original gelesen hat, sei dahingestellt. Beide Texte lagen kurz nach dem Erscheinen bereits ganz oder teilweise in einer deutschen Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing vor. Lessing wird von Engel ebenfalls ausführlich, und dies gleich zu Beginn seiner Ideen zu einer Mimik, zitiert. Vgl. Engel: *Ideen zu einer Mimik*, 1. Teil, Erster Brief, S. 3–14 sowie Pierre Rémond de Sainte-Albine: *Le comédien. Ouvrage divisé en deux parties*, Paris 1747 und Francesco Riccoboni: *L'Art du théâtre*, Paris 1750.

Vorbehalte bezüglich des französischen Repertoires im Workshop in erster Linie mit diesen beiden Quellen zu arbeiten.¹² Weiteres Material wurde im Theorieblock vorgestellt (vgl. die folgenden Ausführungen) und zum Selbststudium während des Workshops aufgelegt.

Neben den oftmals international rezipierten Gestiktraktaten und -katalogen existierten noch weitere Quellen, die eine Verbreitung der Bild- und Gestensprache gewährleisteten: In Frankreich waren dies vor allem die »Livrets de mise-en-scène« mit ihren Angaben zu Bühnenbild und Inszenierung, aber auch mit beigelegten Illustrationen wichtiger Szenen.¹³ Ermöglichten diese »Livrets« damals, die Aufführungen an den Pariser Opernhäusern zeitnah und in nahezu identischer Inszenierung in die französische Provinz zu »exportieren«, so vermitteln uns die Szenenanweisungen und etwaigen Abbildungen heute einen Eindruck von den damaligen Inszenierungskonventionen.¹⁴

Eine große Bedeutung für die Tradierung einer bestimmten Gestensprache kam natürlich auch den Akteuren der Opernaufführungen zu: den Sängern, dem Komponisten, dem Librettisten, den »maîtres de ballet«, den »maîtres de chant« und den »maîtres et chefs de la scène«. Zu letzteren zählte etwa Louis-Jacques Solomé, der 1828 als »régisseur général de la mise en scène« für die Uraufführung von Daniel-François-Esprit Aubers Grand opéra *La Muette de Portici* verantwortlich zeichnete. Der »Regisseur«, wie wir ihn heute kennen – dies eine wichtige Erkenntnis für die Workshop-Teilnehmer –, sollte erst um 1900 zur eigentlichen künstlerischen Instanz werden. Sein Tätigkeitsfeld

¹² Nicht alle Teilnehmer des sehr international zusammengesetzten Workshops waren des Französischen mächtig, verfügten jedoch über ausreichende Deutsch- und Englischkenntnisse. Für die Relevanz von Austins Gestiktraktat für die historisch informierte Aufführungspraxis vgl. den Beitrag von Sigrid T'Hooft im vorliegenden Band.

¹³ Die *Indications générales et observations pour la mise en scène* zu Daniel-François-Esprit Aubers Oper *La Muette de Portici* enthielten drei heute leider nicht mehr identifizierbare, da lose beigelegte »Planches des lithographies indiquant trois scènes principales: celle du premier acte, le tableau du marché de Naples, et le triomphe final du quatrième acte«. Vgl. *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici, Grande Opéra en cinq actes, Paroles de MM. Scribe et G. Delavigne, Musique de M. Auber, par M. [Louis-Jacques] Solomé, régisseur général de la mise en scène de l'Académie Royale de Musique*, [Paris 1828]. Vgl. dazu den Beitrag von Anette Schaffer im vorliegenden Band.

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Laura Moeckli im vorliegenden Band sowie beispielsweise Olivier Bara: *Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province*, in: *Un siècle de spectacles à Rouen (1776–1876). Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003*, hg. von Florence Naugrette und Patrick Taïeb (Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloque, Nr. 1, 2009), <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (20. Juli 2014).

umfasste zuvor eine Vielfalt an Aufgaben, die nicht ausschließlich mit dem Bühnengeschehen im Zusammenhang standen.¹⁵

Auch die Beschäftigung mit den Ausbildungswegen der Sänger und Schauspieler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt uns heute Hinweise auf die historischen Darstellungskonventionen und schuf im Zusammenhang mit dem Workshop gleichzeitig einen unmittelbaren Bezug zur Erfahrungswelt der Studierenden. In Frankreich existierte über lange Jahre keine scharfe Trennung zwischen der Ausbildung von Schauspielern und Sängern. 1784, kurz vor der Revolution, wurde auf obrigkeitlichen Beschluss in Paris die *École royale de chant et de déclamation* ins Leben gerufen. Diese hatte jedoch nur für kurze Zeit Bestand, wurde sie doch bereits 1790 wegen Sparmaßnahmen wieder geschlossen. Mit der Gründung des *Conservatoire de Musique* 1795, welchem 1806 aufgrund eines Dekrets von Napoléon eine *École de déclamation* angegliedert wurde, stabilisierte sich die Situation und die Ausbildung der Sänger und Schauspieler sollte bis 1946, als die Trennung in zwei unabhängige Schulen, das *Conservatoire national de musique* und das *Conservatoire national d'art dramatique*, erfolgte, unter einem Dach stattfinden.

Das musikalische und darstellerische Handwerk konnte neben der Ausbildung am *Conservatoire* auch auf der Basis überlieferter Traditionen innerhalb von Sänger-, Musiker- und Schauspielerfamilien sowie Theatertruppen erlernt werden. Diese Formen der Ausbildung sind heute jedoch schwer zu erschließen und können oftmals nur mehr ansatzweise über etwaige Biografien der jeweiligen Lehrer oder Schüler nachgezeichnet werden.¹⁶

Eine strikte Trennung in der Ausbildung zwischen Schauspielern und Sängern existierte in Frankreich, wie bereits die institutionelle Verknüpfung der Studiengänge bis 1946 impliziert, nicht. Sowohl die einen als auch die anderen wurden in den Bereichen Deklamation, Gestik, Gesang und Tanz unterrichtet, was für die Sänger – mit Blick auf die Bedeutung des Tanzes in der französischen Oper oder aber die gesprochenen Passagen in der *Opéra comique* – durchaus sinnfällig ist. Dass die Grenzen zwischen den beiden Ausbildungswegen damals viel durchlässiger waren, als es auf den ersten Blick den Anschein macht, war eine wichtige Erkenntnis für die Workshop-Teilnehmer.

15 Vgl. dazu Arne Langer: *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997 (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4).

16 Zum Beispiel L[ouis] Quicherat: *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris 1867, 3 Bände, und La Mara [pseud. von Marie Lipsius]: *Pauline Viardot-Garcia*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge. Vierte Reihe*, hg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1882, S. 259–278. Für eine detailliertere Beschreibung der Ausbildungswege unter Bezugnahme auf konkrete Sängerbiografien vgl. den Beitrag von Laura Moeckli im vorliegenden Band.

Sprung ins kalte Wasser Nach der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit den historischen Gesten wagten sich die Studierenden an deren Erprobung in der Praxis. Mit einigen Aufwärmübungen wurden zunächst Wahrnehmung und Körpergefühl für die nachfolgenden Übungen geschärft: Die Workshop-Teilnehmer bewegten sich im Raum und veränderten Tempo und Richtung beim Gehen auf der Basis vorgängig vereinbarter Kommandos. Eine weitere Spielart der Übung war das abrupte Innehalten (»Freeze«) zu einem beliebigen Zeitpunkt. Aus diesen zufällig entstandenen Posen heraus entwickelten die Studierenden eine für sie stimmige Situation (Wo befinde ich mich? Weshalb? Was ist gesche-



ABBILDUNG 2 ... zur Praxis: Die »Bildhauerin« formt ihre »Statue«. (© Stefan Saborowski)

hen und wie?). Eine ähnliche Versuchsanordnung bildete die Übung »Bildhauer und Statue«, bei welcher der Bildhauer (Teilnehmer 1) am lebenden Objekt (Teilnehmer 2) eine Statue entwarf, indem er dessen Körper in die von ihm gewünschte Position brachte (Abbildung 2). Solcherart fremdbestimmt fühlte sich die Statue in diese Körperstellung ein und schuf eine passende Situation. Ziel dieser Übungen war die Sensibilisierung für eine in der Ausbildung von Schauspielern und Sängern heute eher ungebräuchliche Herangehensweise: jene von der äußeren Form zur inneren Wirkung.

Als erste eigentliche Aufgabe im Zusammenhang mit den historischen Gesten mussten die Studierenden einige Zeilen aus dem Schauspiel *Das Glas Wasser oder Ursachen und Wirkungen* (1840) von Eugène Scribe vortragen;¹⁷ ohne Gestik, lediglich mit der Verlagerung des Körpergewichts zwischen Spiel- und Standbein – wie Austin den Bewegungsspielraum für den Redner im elften Kapitel seiner *Chironomia* beschreibt (Abbildung 3). Später wurde dieses »Grundmuster« um die vorgegebene Darstellung von Stolz (Oberkörper zurückgeworfen) beziehungsweise Herablassung/Mitleid (vorwärts geneigt) ergänzt. In einem nächsten Schritt kamen weitere Aktionen hinzu: Mut und Trotz (fester Stand), Furcht und Schwäche (gebogene Knie), Zerstreuung/Unruhe (häufiger Wechsel

¹⁷ Eugène Scribe: *Le verre d'eau ou Les effets et les causes. Comédie en cinq actes et en prose*, [Paris 1840].



ABBILDUNG 3 Spiel- und Standbein nach Gilbert Austin: *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery*, London 1806, Tafel 1, Figur 5 (links © Stefan Saborowski; rechts © Cliché Bibliothèque Nationale BNF, Paris)

der Position), Abscheu oder Furcht (zurückweichen), Zorn und Wut (mit dem Fuß aufstampfen).

Zur Bewegung des Rumpfes gesellten sich schließlich Arme und Hände, später auch Kopf und Augen. Dargestellt mit niederhängendem Kopf wurde so beispielsweise Scham oder Gram, mit abgewendetem Widerwillen oder Entsetzen. Erhobene Augen signalisierten ein Gebet, ins Leere starrende Augen Gedankenlosigkeit.

Fazit der Übungssequenz: Es zeigte sich, dass jede kleinste Bewegung des Darstellers vom Publikum registriert wird und eine Reaktion hervorruft. Obwohl die Körperhaltung im Voraus von außen (und im vorliegenden »Experiment« ohne Sinnzusammenhang) vorgegeben wurde, entfaltete sie eine Wirkung, die trotz der Verwendung von kodifiziertem, historischem Gestenmaterial unmittelbar verständlich war. Durch die Arbeit mit einer begrenzten Anzahl vorgegebener Gesten wurde deutlich, wie viele überflüssige, bewusst oder unbewusst eingesetzte Bewegungen insbesondere Sänger oftmals ausführen – sowohl beim Proben als auch auf der Bühne – und dass eine von außen aufgezwungene »Ökonomisierung« der Gesten nicht zwingend deren Wirkung einschränkt oder abschwächt.

In einer zweiten Phase des Workshops gestalteten die Studierenden ein von ihnen vorbereitetes (Gesangs-)Stück – nach Möglichkeit aus dem französischen Repertoire der

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit Gesten aus Austins *Chironomia* und Engels Ideen zu einer Mimik aus (Abbildung 4). Vorgetragen wurden unter anderem die Beschwörung »Nonnes qui reposez!« des Bertram aus Giacomo Meyerbeers *Grand opéra Robert le diable* (UA 1831); »Nobles seigneurs, salut!«, die Cavatine des Pagen Urbain aus der *Grand opéra Les Huguenots* (UA 1836); die Couplets der Prascovia (»Sur son bras m'appuyant«) aus dem 3. Akt der *Opéra comique L'Étoile du nord* (UA 1854), beide ebenfalls von Meyerbeer; sowie die Arie »Suis-je gentille ainsi?« der Manon aus Jules Massenets gleichnamiger *Opéra comique* (UA 1884). Die Studierenden platzierten sich dabei auf der kleinen Bühne des Saales, die Zuschauer mit etwas Distanz im Publikumsbereich. Das Experiment wurde vom Korrepetitor Patrizio Mazzola musikalisch begleitet und von Stefan Saborowski szenisch angeleitet.



ABBILDUNG 4 Vorbereitung einer Arie mit Gesten aus Engels Ideen zu einer Mimik und Austins *Chironomia* (© Stefan Saborowski)

Fazit der Übungssequenz: Das Dargestellte veränderte sich je nachdem, ob eine Geste einer bestimmten Aussage vor- oder nachgestellt wurde. Die Gestik musste bewusst und klar gesetzt werden und stets dem Publikum zugewandt sein. Es machte einen Unterschied, ob die Bewegungen fließend ineinander übergingen oder relativ klar voneinander getrennt, gezielt eingesetzt wurden. Die sparsame Verwendung der Gesten, wie sie auch aus Sicht der Musikwissenschaft historisch plausibel erscheint,¹⁸ erwies sich für die heutigen Sehgewohnheiten eindeutig als effektvoller als die fließende Variante und erlangte eine ikonografische Qualität: Die großangelegten Gesten aus Austins und Engels Vorlage funktionierten besser als die herkömmlichen, weniger musikalisch als vielmehr »psychologisch« motivierten Sängergesten, welche oftmals zu klein und disparat zur Musik ausgeführt werden, um eine entsprechende Wirkung zu entfalten.

Im zweiten Teil der Übung wurde die Reihenfolge der von den Darstellern zu verwendenden Gesten – das Repertoire blieb dasselbe – vom Publikum durch Zurufen vorge-

¹⁸ Vgl. die Ausführungen von Laura Moeckli im vorliegenden Band.

geben. Die Vortragenden entschieden innerhalb eines bestimmten Zeitraumes selber, wann sie die (zugerufene) Geste einsetzen wollten.

Fazit der Übungssequenz: Die Schwierigkeit bestand darin, sich vom zuvor eingeübten Gesten-Ab-
lauf wieder zu lösen. Wenn die Gesten den gesungenen Text zu offensichtlich doppelten, konnten sie
auch übertrieben wirken: Eine gegenläufige Geste erwies sich oftmals als interessanter, da sie eine
gewisse Spannung erzeugte und einen Subtext implizierte, der dem Vortrag eine neue Bedeutungs-
ebene beimaß. Wurden Gesten (aufgrund von Sprachbarrieren) nicht zugerufen, sondern vorgezeigt,
ergab sich ein imitierender Effekt: Die Sänger waren nicht mehr in die »Produktion« der Gesten
eingebunden, sondern ahmten das Gezeigte nur mechanisch nach.

In einer abschließenden Diskussionsrunde waren die Studierenden aufgefordert, die
Erfahrungen, welche sie im Rahmen des Workshops gemacht hatten, zu reflektieren und
ein persönliches Fazit zu ziehen. Der Workshop war als spielerische erste Begegnung
mit einem fremdartigen Gegenstand, der Gestensprache einer weit zurückliegenden Zeit,
geplant und konnte in seiner Anlage keine absolute historische Korrektheit beanspru-
chen. Vielmehr ging es darum, die Neugierde für die Auseinandersetzung mit Frage-
stellungen der historisch informierten Aufführungspraxis zu wecken und Berührungs-
ängste abzubauen sowie – insbesondere für die Mitarbeiter des Forschungsprojektes –
Aufschluss über Möglichkeiten und Grenzen der praktischen Verwendung der unter-
suchten Gesten zu erhalten.

Wie sich herausstellte, hatten sich die meisten Studierenden ohne konkrete Erwar-
tungen und inhaltliche Vorstellungen für den Kurs angemeldet, empfanden das Work-
shop-»Experiment« rückblickend aber durchaus als gelungen. Von großer Bedeutung
war die Erkenntnis, dass jede noch so kleine Bewegung vom Publikum, wenn auch zum
Teil nur unbewusst, registriert wird und ein Darsteller sein gestisches Material folglich
sehr bewusst und differenziert einsetzen muss. Es war außerdem spannend zu beobach-
ten, wie die von außen vorgegebenen Gesten ihre Wirkung in unterschiedlichem Kontext
und unterschiedlicher Verknüpfung entfalteten und dass sie – obwohl über zweihundert
Jahre alt – in aller Regel intuitiv verständlich waren.

Die historische Gestik scheint von der modernen Darstellungspraxis auf den ersten
Blick weit entfernt zu sein, doch wird auch heute noch mit (zum Teil sogar identischen,
wenn auch kleineren) standardisierten Gesten gearbeitet.

Eine interessante und lehrreiche Erfahrung war für die Studierenden des Weiteren,
dass im Umgang mit den historischen Gesten Gefühle für einmal nicht durch das Sicht-
barmachen eines inneren Impulses, sondern über die äußere Form ausgedrückt wurden
und so eine Wirkung auf die emotionale Befindlichkeit der Darstellenden entfalteten.

Die zu Beginn gestellte Frage nach der Praxistauglichkeit dieser »umgekehrten«
Herangehensweise (über die Geste zur Emotion) lässt sich also mit »Ja« beantworten.

Obwohl die Auseinandersetzung mit historischen Gesten in erster Linie auf die Oper abzielte, stellte sich im Verlauf des Workshops heraus, dass es für Sänger gerade auch bei konzertanten Auftritten eine Erleichterung sein kann, eine Auswahl an vorgeprägten Gesten abrufbar zu haben, die bewusst eingesetzt eine viel größere Wirkung entfaltet als das häufig zu beobachtende »Taktschlagen« oder das unbewusste Imitieren melodischer Phrasen mit den Händen.

Insgesamt empfanden sowohl die Studierenden als auch die Projektmitarbeiter den zweitägigen Workshop als zu kurz. So war es beispielsweise nicht möglich, neben Arien auch Duette oder Ensembles einzustudieren und zu sehen, wie die historischen Gesten bei der Interaktion von mehreren Darstellern funktionieren. Da die französischen Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Grands opéras, im deutschen Sprachraum nicht zum sängerischen Standardrepertoire gehören, wäre grundsätzlich auch mehr Zeit für die eigentlich Vorbereitung und Ausarbeitung der Stücke notwendig gewesen.

Rück- und Ausblick Heute existiert – ähnlich wie beim Unterricht am Pariser Conservatoire in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Tendenz, die Ausbildung der Sänger und Schauspieler wieder stärker zu verknüpfen. An der Hochschule der Künste Bern beispielsweise ist das Schweizer Opernstudio, das auch mit den anderen Musikhochschulen der Schweiz in enger Verbindung steht, Teil des 2007 entstandenen Fachbereichs Oper/Theater. Das Opernstudio, welches ein Kompetenzzentrum für die Ausbildung im Bereich Musiktheater darstellt, hat unter anderem zum Ziel, das Bewusstsein für die zentrale Bedeutung der szenischen Fähigkeiten als Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gattung Oper zu schärfen.

Abgesehen von zeitgenössischen Kompositionen, die die Stimme häufig als Mittel reiner Tonerzeugung einsetzen, geht es in der Vokalmusik in der Regel um die Vertonung eines Textes, also um die Kombination musikalischer und textlicher Elemente, wobei – je nach Anlage – der eine oder andere Aspekt an Bedeutung gewinnt.

Die Vertonung von Text löst, wenn sie sich zu Sinneinheiten zusammenfügt, in der Regel innere Bilder aus, die wiederum Emotionen freisetzen, welche auf die Körperhaltung einwirken beziehungsweise sich auswirken. In der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gegenstand geht es darum, sich diese Bilder zu vergegenwärtigen, um sie als bearbeitbares Rohmaterial für den körperlichen Ausdruck zur Verfügung zu haben. Dabei steht nicht das Spielen, das Darstellen oder das Zeigen im Zentrum, sondern die Arbeit an der individuellen Imagination. Im besten Fall entsteht eine Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Ebenen, die – ohne den Einsatz von persönlichem Gestaltungswillen – eine ganzheitliche innere Verknüpfung erkennbar werden lässt.

Ein gänzlich anderer Vorgang hingegen ist die Erfahrung der Wirkung von außen nach innen: Obwohl auch hier die beschriebenen Etappen durchschritten werden, ist es nicht die künstlerische Persönlichkeit, welche die Emotionen gestaltet, die vom Publikum »gelesen« werden. Nicht aus einer in Textform niedergeschriebenen dramatischen Situation, sondern aus einem zufälligen oder aber von außen vorgegebenen physischen Zustand wird ein inneres Bild kreiert, welches sich quasi in Umkehrung des beschriebenen Weges auf die Sprachgestaltung und den musikalischen Gestus auswirkt und das Körpergedächtnis – ein unverzichtbarer Bestandteil einer jeglichen darstellerischen Arbeit – auf ganz andere Weise schult. Wird diese Arbeit zu einem Gegenüber, einem Partner oder einem Publikum, in Beziehung gesetzt, bietet sich die Möglichkeit, ihre Wechselwirkung zu erfahren.

Der Workshop, konkret das Kennenlernen historischer Gestiktraktate und -kataloge sowie die kreative Auseinandersetzung damit, erwies sich für die Sänger – unabhängig von ihrem gewählten Studienschwerpunkt (Lied/Oratorium, Oper, zeitgenössische Musik) – und die Schauspieler als fruchtbares Experimentierfeld. Einerseits bot sich eine Möglichkeit zur Erweiterung des schauspielerischen Vokabulars, andererseits erwies sich die Auseinandersetzung mit Gesten, die von außen vorgegeben oder sogar »aufgezwungen« werden, als wertvolle Anregung zur Reflexion über gestische Konvention und Selbstverständnis.

Kann die Auseinandersetzung mit historischen Gestenkatalogen der modernen Aufführungs- und Darstellungspraxis also unbestritten wertvolle Impulse vermitteln, so wirft sie zugleich zahlreiche Fragen auf: Welche Wirkung entfaltet eine Opernaufführung, deren Sänger ausschließlich auf der Grundlage historischer Gestik agieren? Welche Anforderungen stellt sie an das Können und nicht zuletzt an die Ausbildung der Darsteller? Und welche Ansprüche stellt sie an das Publikum? – Erfahrungswerte sind bislang fast ausschließlich im Bereich der frühen Oper gesammelt worden und fehlen für das vermeintlich »nahe« 19. Jahrhundert.¹⁹

Über die Anbindung der Ausbildung an die Forschung, wie sie an der Hochschule der Künste Bern gefördert wird, öffnet sich ein weites Feld: Vorurteile und Berührungspunkte zwischen »Praktikern« und »Theoretikern« können ausgeräumt und die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur historisch informierten Aufführungspraxis am lebenden »Objekt« studiert werden. In einer Zeit, in welcher es im Bereich Musiktheater nicht mehr genügt, »nur« gut zu singen, ist es um so wichtiger, dass den angehenden Opernsängern ein Instrumentarium an die Hand gegeben wird, welches sie befähigt, ihre Arbeit im historischen Kontext zu verorten und kritisch zu hinterfragen. Somit stellt die Verknüpfung von Forschung und Lehre eine zusätzliche Qualität in der Ausbildung dar

19 Vgl. dazu den Beitrag von Sigrid T'Hooft im vorliegenden Band.

und die Möglichkeit, Forschungsergebnisse in den Unterricht einfließen zu lassen, ist ausgesprochen positiv zu bewerten. Umgekehrt profitieren auch die Forschenden von der Erfahrung der Künstler, werden sie doch mit Fragen der Praxistauglichkeit konfrontiert, die sich in der theoretischen Auseinandersetzung mit einem Untersuchungsgegenstand in der Regel so nicht stellen.

Inhalt

Florian Reichert und Edith Keller Einleitung	7
Laura Moeckli »Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«. Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage	11
Anette Schaffer Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts	41
Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert Gesten auf dem Prüfstand. Ein Werkstattbericht	74
Céline Frigau Manning Staging and Acting Without a Director. Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien	87
Anselm Gerhard Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und »parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820	111
Christine Pollerus »Zeichen der innern Empfindung«. Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850	124
Sigrid T’Hooft in an interview with Laura Moeckli Using Historical Treatises and Iconography in Opera Staging Today	142
Stephanie Schroedter Städtische Bewegungsräume auf der Bühne. Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen	151
Namen-, Werk- und Ortsregister	186
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	191

SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und
Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller,
Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 5



Dieses Buch ist im November 2014 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation, Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7